

CRISIS Y SALVACIÓN NACIONAL EN EL TEATRO  
DE GIL Y ZÁRATE: DE CARLOS II EL HECHIZADO  
A GUZMÁN EL BUENO

DANIEL MUÑOZ SEMPERE  
King's College, University of London

El giro moderado experimentado hacia mediados del siglo XIX supone un importante punto de inflexión en la historia contemporánea de España. El liberalismo, definitivamente asentado en el poder, se convierte en el marco de referencia política tras la derrota del carlismo y la división de la familia liberal en diferentes partidos. La caída de Espartero, el régimen de Narváez, la constitución de 1845, etc, son referentes políticos en la evolución de un liberalismo que ahora dispone de un entorno apropiado para su desarrollo tras las décadas de guerra que habían asolado el país desde finales del siglo XVIII.

La conciencia de estar viviendo un periodo decisivo, el final de un largo descenso en la crisis revolucionaria y bélica cuyo eje fue el levantamiento popular del 2 de mayo, es perceptible tanto en los nuevos proyectos políticos de construcción nacional como en la fijación de un sólido presente histórico desde el cual historiadores como Juan Cortada, Eugenio de Tapia y finalmente Modesto Lafuente crearían una narración coherente del pasado patrio en las primeras historias generales de España. Con este trabajo estudiaremos la forma en que el teatro de estos años también estuvo marcado por la necesidad de buscar soluciones a un presente entendido como problemático, a caballo entre el final de una crisis nacional y la necesidad de un resurgimiento purificador.

El dramaturgo que nos ocupa, Antonio Gil y Zárate, se hace eco de esta excepcionalidad del presente en su *Introducción a la historia*

moderna. El estudio de la historia, escribe, no tiene un objeto ni un método fijos, sino que está condicionado por la 'situación política y el grado de civilización' del pueblo en cuestión<sup>1</sup>. Una civilización avanzada y una vida política convulsa hacen que el interés por la historia no sea ya ni narraciones épicas y brillantes ni mera erudición al estilo de la historiografía dieciochesca, sino que 'se espera de ella instrucciones análogas a las necesidades que se experimentan y a la vida que nos anima; se quiere conocer la verdadera naturaleza y el mecanismo interior de las instituciones; se desea presenciar el movimiento de los partidos, seguirlos en sus combinaciones, estudiar los secretos de la influencia de las masas y de la acción de los individuos'<sup>2</sup>. El objeto de la historia es por tanto relativo, tan móvil como los mismos periodos que estudia. La libertad es para Gil y Zárate la constante de la época presente; una libertad conseguida tras un largo periodo de lucha y 'prodigiosos acontecimientos', y que implica una nueva serie de responsabilidades, entre ellas la del uso de la historia como fuente para la comprensión del corazón humano. La historia moderna —entiéndase el periodo posterior a la caída del Imperio Romano— es por tanto una inspiración mucho más adecuada para un presente cada vez más extraño a las enseñanzas de los antiguos, ya que la historia antigua se 'va alejando cada día más de nosotros; y en los cincuenta últimos se ha alejado más que en los quince siglos anteriores'<sup>3</sup>. Esta percepción del presente como un momento con un ritmo histórico sin precedentes está asociada a la crisis colectiva experimentada en las últimas décadas:

Antes de ahora, el movimiento de la vida pública, la acción de los partidos, las guerras de las facciones, la lucha de las asambleas, todas las agitaciones del poder y la libertad, eran cosas de que habíamos oído hablar, pero que no habíamos visto; que leíamos en los libros, pero que no sucedían alrededor nuestro. Ahora han pasado y están pasando ante nuestros ojos; y todo nos mueve a estudiarlas, así como todo nos facilita su inteligencia. La vida política no nos ha sido restituida a nosotros solos, sino que también ha penetrado en la historia, fría y sin objeto para hombres extraños al verdadero espectáculo de las escenas cuya memoria conserva<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> A. Gil y Zárate, *Introducción a la historia moderna, o examen de los diferentes elementos que han entrado a constituir la civilización de los actuales pueblos europeos* (Madrid: Imprenta de Repullés, 1841), p. 2.

<sup>2</sup> Gil y Zárate, *Introducción*, pp. 3-4.

<sup>3</sup> Gil y Zárate, *Introducción*, p. 11.

<sup>4</sup> Gil y Zárate, *Introducción*, p. 6.

Esta preocupación por estudiar los entresijos del hombre moderno a través de la historia también se materializaron en su dedicación al drama histórico. Desde un punto de vista estrictamente literario, la obra dramática de Gil y Zárate, suele asociarse a la percepción de la década de los 40 como una época de eclecticismo, durante la cual la revolución romántica de los años 30 se modera gracias a un sustrato todavía latente de neoclasicismo. En el caso de Gil y Zárate existe un cierto consenso en señalar tres dramas que articulan esta evolución: *Doña Blanca de Borbón*, (representada en 1835, pero escrita seis años antes), *Carlos II el hechizado* (puesta en escena en 1837) y *Guzmán el Bueno* de 1842<sup>5</sup>.

*Doña Blanca de Borbón* fue una obra 'en completa oposición con las nuevas formas introducidas en el teatro' por aquel entonces<sup>6</sup>. Más cercana a la tragedia dieciochesca de García de la Huerta que al por el entonces triunfante drama romántico, su estreno, tan solo algunos meses después de *Don Alvaro o la fuerza del sino* de Rivas, fue considerado por muchos como un ataque al Romanticismo desde la trinchera del neoclasicismo. Eugenio de Ochoa apunta que las críticas de 'clásico puro' recibidas por la prensa de la época, hicieron a su autor tomar la determinación de escribir una obra romántica en sintonía con lo que el público de Madrid demandaba, es decir, *Carlos II el hechizado*, considerado por la crítica contemporánea —y por el propio autor años después— como un desmán hiperromántico, un auténtico —en palabras de Salas y Quiroga— 'aborto de la escuela satánica, que debía ser enteramente abandonada en este siglo, en el que sabemos muy bien como destruir y muy poco como edificar'<sup>7</sup>.

La representación inmisericorde del sádico clérigo Froilán y de un Carlos II débil y decadente, las libertades en el trato del material histórico y el estridente final de la obra la convirtieron en uno de los ejemplos más acabados de radicalidad romántica según el modelo de Víctor Hugo. Tras *Carlos II* —y en consonancia con la evolución experimentada por el drama en los años 40<sup>8</sup>— Gil y Zárate abandona esta tendencia iconoclasta para desarrollar, en teoría y en práctica,

<sup>5</sup> E. A. Peers, *A History of the Romantic Movement in Spain* (Nueva York: Hafner, 1964) II, pp. 142-3.

<sup>6</sup> E. de Ochoa, 'Don Antonio Gil y Zárate', en *Obras dramáticas de D. Antonio Gil y Zárate* (París: Baudry, 1850), p. xii.

<sup>7</sup> Citado por D. Gies, *The Theatre in Nineteenth-Century Spain* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), p. 125.

<sup>8</sup> Peers, 143; S. García Castañeda, *Las ideas literarias en España entre 1840 y 1850* (Berkeley: University of California Press, 1971), p. 15.

un nuevo drama que supere la división entre clásicos y románticos y sea a su vez expresión nacional, amalgamando, así, los principios del drama romántico, el teatro de los Siglos de Oro y la comedia neoclásica. *Guzmán el Bueno*, fue su incursión más exitosa en este drama histórico nacional, y también la obra mejor recibida por la crítica posterior.

*Carlos II* y *Guzmán el Bueno* representan en cierto modo dos polos en la obra de Gil y Zárate, pero también dos formas diametralmente opuestas de entender la escritura dramática, aparentemente irreconciliables. La crítica decimonónica posterior a los años 30 fue casi unánime en condenar *Carlos II el hechizado* como obra hiperromántica, inverosímil y subversiva, mientras que *Guzmán el Bueno* era canonizada como obra maestra del nuevo drama nacional y representada en numerosas ocasiones en la segunda mitad del XIX. Fue esta última la obra de Gil y Zárate seleccionada para antologías posteriores como *Autores dramáticos contemporáneos y joyas del teatro español del siglo XIX*, de 1881, prologada por Cánovas del Castillo.

La suerte de *Carlos II el hechizado* fue dispar hasta el punto de que el mismo autor, miembro del partido moderado y subsecretario de Gobernación tras 1856, le pidió a su jefe, Cándido Nocedal, que prohibiera las representaciones del drama, al parecer arrepentido y pesaroso de su maléfico influjo<sup>9</sup>. Exceptuando un breve resurgimiento en popularidad durante la I República, *Carlos II* fue un drama relegado a la marginalidad durante el resto del siglo XIX, sobre todo si lo comparamos con la duradera popularidad de *Guzmán el Bueno*. Paradójicamente, y a pesar de que todavía para críticos como Peers *Guzmán el Bueno* era la obra maestra indiscutible de Gil y Zárate, en la actualidad *Carlos II* es el drama que atrae mayor atención crítica —tanto en historias de la literatura como en obras de síntesis sobre el romanticismo español—, precisamente por su centralidad en la efusión romántica de los años 30.

Esta dinámica de transgresión y conciliación, de momentánea rebeldía y posterior moderación —Gil y Zárate llegaría a disculparse públicamente por el anticlericalismo de su *Carlos II*—, enfatiza los

<sup>9</sup> L. A. de Cueto 'Don Antonio Gil y Zárate', en *Autores dramático contemporáneos y joyas del teatro español del siglo XIX* (Madrid: Imprenta de Fortanet, 1882), II, p. 224. Derek Flitter también ha señalado la forma en que, a mediados de siglo, Gil y Zárate se retracta públicamente de los 'extravíos' contenidos en *Carlos II el hechizado* (*Spanish Romantic Literary Theory and Criticism* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), pp. 183-4).

vaivenes ideológicos y estéticos sufridos por el teatro en el romanticismo tardío, pero oculta la coherencia de motivos e ideas que se transmiten a lo largo de estos años. Me interesa plantear un estudio del drama histórico de Gil y Zárate enfocado hacia la unidad de elementos presentes en los dos polos aparentemente opuestos de *Carlos II* y *Guzmán el Bueno*, no tanto en cuanto a la aceptación o rechazo del romanticismo francés y el eclecticismo estético de los años 40, sino más bien como representaciones ideológicas del pasado, en consonancia con el proyecto moderado de construcción nacional, así como en su forma de plantear soluciones simbólicas frente a un presente entendido como momento de crisis.

David Gies advierte que muchas de las piezas dramáticas representadas en la década de los 40, lejos de ser los intentos fallidos y confusos que muchos críticos han querido ver, deben ser entendidos como documentos cruciales para la comprensión de las luchas ideológicas del medio siglo, del mismo modo que las polémicas literarias surgidas al calor del nuevo drama romántico 'went well beyond the borders of literature'<sup>10</sup>. El papel de la monarquía, la relación entre lo privado y lo público, la identidad nacional, etc, son cuestiones que dividen el liberalismo durante sus primeras décadas en el poder, y que afloran sobre todo en los años de la ruptura liberal y el progresivo establecimiento del régimen moderado, entre los años 30 y 40.

Como veremos, la percepción del presente histórico como un momento convulso, fugaz, relacionado con momentos de guerra o crisis histórica, tiene en autores como Gil y Zárate una dimensión literaria inseparable. La época de mayor producción dramática de Gil y Zárate coincide con una fase de su vida en la que se haya envuelto en otros proyectos relacionados con el fortalecimiento de una conciencia cívica afín al liberalismo moderado. Director general de instrucción pública a partir de 1835, fue además catedrático de historia en el Liceo artístico de Madrid y uno de los redactores del influyente plan de estudios conocido como Plan Pidal.

En los años que van de la puesta en escena de *Carlos II el hechizado* a la primera representación de *Guzmán el Bueno*, Gil y Zárate desarrolla sus ideas sobre el camino a seguir por el drama nacional. En su artículo 'Teatro antiguo y moderno' aboga por una fusión del romanticismo (no solo el francés, sino también el inglés y alemán) con la tradición del teatro de los Siglos de Oro y la comedia clásica.

<sup>10</sup> Gies, p.15.

Esta búsqueda de una solución ecléctica a las diferentes corrientes artísticas y de pensamiento que confluyen en la España de entonces, se solapa a la intención declarada de crear algo nuevo, un drama que sea expresión fidedigna del convulso presente:

Las circunstancias han variado inmensamente: grandes revoluciones han trastornado todo el orden social; las antiguas instituciones ya no existen; nuevos principios han reemplazado a los de aquella época; la paz de entonces se ha cambiado en movimiento convulsivo; la esclavitud del pensamiento ha pasado a ser libertad desenfrenada; y en tal estado no puede contentarse en alma con meras flores de la imaginación; necesita un alimento mas sustancioso, conmociones mas fuertes en algo parecidas a las que diariamente experimenta. Así el teatro tiene que lanzarse por nuevas vías; y si no quiere decaer y verse del todo abandonado, tienen que modificarse con arreglo a las circunstancias<sup>11</sup>.

La modernidad teatral, en 1841, consiste según Gil y Zárate no ya en formar escuelas dramáticas —tal y como hubiera sido posible en la 'pacífica' época de Lope y Calderón— sino en buscar una síntesis que responda a la experiencia cotidiana marcada por convulsiones políticas y bélicas, imponiendo así orden sobre el caos formado por las vertientes hugoniana, neoclásica y 'nacional'.

Si sus excesos hiperrománticos lo convierten en una excepción en la obra del autor, el argumento de *Carlos II el hechizado* guarda una relación bastante cercana con el resto de sus dramas históricos. El monarca débil, manipulado por un personaje cercano, es un tema que se repite en *Blanca de Borbón*, *Don Alvaro de Luna* y sobre todo en *Un monarca y su privado*, sobre Felipe IV y Olivares. La práctica totalidad de los dramas históricos de Gil y Zárate tratan directa o indirectamente el tema de la monarquía. El de Gil y Zárate no es un caso aislado ya que tanto el papel del rey como las dinastías históricas estaba siendo cuestionado en las obras de Asquerino y Rubí. Del mismo modo, dramas del Siglo de Oro como *Del Rey abajo ninguno* se representan un mínimo de 3 veces al año entre 1810 y 1850, frente a una sola representación anual de media durante el siglo XVIII<sup>12</sup>. El público de los teatros, y en particular el de Madrid, asistía durante estos años a una continua reflexión dramática acerca del poder real,

<sup>11</sup> 'Teatro antiguo y moderno', *Revista de Madrid* (1841, tercera época, 112-24), reproducido en *Bulletin of Spanish Studies* 26, abril 1930, p. 62.

<sup>12</sup> Gies, p. 67.

en una época durante la cual gran parte de la vida política del país giraba en torno a cuestiones relacionadas con el papel de la monarquía: el problema sucesorio, la primera Guerra Carlista y la educación de la reina Isabel<sup>13</sup>.

En *Carlos II el hechizado* el rey es una víctima del fanatismo religioso y la superstición propias de su época, pero también de los partidarios de la sucesión austriaca y la francesa. Existe un juego de contrastes entre su cargo y sus limitaciones íntimas, pero también entre una aspiración ética ideal, y una realidad circundante que le imposibilita el ejercicio de su poder:

REY: Nacido en día fatal,  
 Todo a mi contrario veo:  
 El bien conozco y deseo,  
 Y solo consigo el mal.  
 Al solio niño subí,  
 Y entre encontrada facciones,  
 Juguete de sus pasiones,  
 Solo Rey en nombre fui<sup>14</sup>.

La elección de Carlos II como material histórico tenía una resonancia contemporánea clara en la persona de la futura Isabel segunda, todavía una niña sometida a la rivalidad de moderados y progresistas. Historiadores contemporáneos como Juan Cortada, veían en las minorías de edad de los reyes, y en particular aquellas que propiciaban una regencia femenina, un caldo de cultivo para la corrupción de la monarquía y el buen gobierno, en una clara extrapolación entre Carlos II e Isabel II, y entre Mariana de Austria y María Cristina de Borbón<sup>15</sup>. Las relaciones establecidas en el seno de la familia

<sup>13</sup> La situación de la todavía menor de edad Isabel —a la que sectores del moderantismo querían hacer ver como prisionera de los progresistas en palacio—, fue uno de los asuntos más contenciosos durante el régimen de Espartero (1841-1843), así como uno de los elementos fundamentales de la oposición al mismo [véase I. Burdiel, *Isabel II. No se puede reinar inocentemente* (Madrid: Espasa, 2005), pp. 186-8].

<sup>14</sup> Gil y Zárate, *Obras dramáticas*, p. 128.

<sup>15</sup> '¡Cuántas veces hemos tenido que deplorar en la historia de nuestra patria los tristes periodos de las minorías! ¡Qué de males han causado estos periodos, y que de trastornos que apenas han bastado a tranquilizar después el firme gobierno del monarca cuando la edad ha puesto el cetro en sus manos! Alzase orgullosa la ambición en tales tiempos; los gobernadores rigiendo un trono que no es suyo, o caen en la debilidad, o se afirman en el poder de manera que cuando le monarca llegue a la mayor edad quizás solo tendrá de rey el nombre; manifiéstense a cara descubierta los partidos y luchan con audacia, no compitiendo en el empeño de hacer la felicidad de la patria, sino en el de convertirla cada uno de ellos en un exclusivo patrimonio suyo. De tiempo

real reflejan hasta cierto punto los traumas colectivos, del mismo modo que la indecisión del rey en un momento crucial para el país es una expresión elocuente del estado de decadencia nacional. La elección de una dinastía que le suceda en el trono es una decisión trascendental para el devenir histórico de la nación:

REY: ¡Ay! Padre, en esa elección  
 Todos mis tormentos hallo,  
 Conmigo mismo batallo,  
 Y me tiembla el corazón.  
 Amor y un deber sagrado  
 Al Austria mis votos dan;  
 Pero por la Francia estan  
 Prudencia y razon de estado<sup>16</sup>.

El conflicto central del drama viene dado por la coincidencia entre los dictados de la razón y la prudencia (el juicio) y los del clero, representados por Froilán y el Cardenal Portocarrero, que también apoyan la sucesión francesa. La opción austriaca vendría, según la lógica del drama, avalada por la llamada de la sangre, que se hace mucho más fuerte al descubrir en Inés a su hija desaparecida hace años. Siguiendo a Guizot, la concepción histórica que sirve de pedestal al drama es la de la nación como producto de principios en lucha: el principio teocrático representado por Froilán y Portocarrero y el democrático, representado por el paje Florencio y el pueblo amotinado del último acto. La debilidad y falta de juicio del rey le impide ver que la solución ideal es la aconsejada por uno de los personajes, Frigiliana, que recomienda la convocatoria de Cortes, es decir, una asamblea de notables que resuelva el conflicto.

Así, el callejón sin salida en el que desemboca la obra —y que se materializa en la locura del rey, la ejecución de Inés y el asesinato de Florencio—, viene dado no por un sino trágico o una conjunción de fuerzas cósmicas, sino por la incapacidad del rey como mediador de los principios teocrático y democrático, y de la colisión de éstos con su propia dimensión humana, familiar. Más allá del estridente anti-

---

en tiempo permite Dios esos interregnos para castigar a las naciones o para detenerlas cuando se disponían a sobreponerse a las restantes. Estos periodos desgraciados siempre suelen serlo mas cuando el cetro se encomienda a una mujer, cuya bondad unas veces y cuya poca firmeza otras alientan mas la audacia de los ambiciosos, que consideran una menoría como una hacienda cuya administración y usufructo les corresponde', J. Cortada, *Historia de España, desde los tiempos más remotos hasta 1839* (Barcelona: Imprenta de A. Brusí, 1841), p. 210.

<sup>16</sup> Gil y Zárate, *Obras dramáticas*, p. 129.



clericalismo de la obra, la degradación del poder real y la irrupción del pueblo sublevado en escena, lo que prevalece es un punto de vista moderado, bajo el cual la nación no es patrimonio exclusivo de una familia ni títere del poder clerical, pero tampoco la expresión de aspiraciones democráticas.

El personaje de *Carlos II el hechizado* se debate entre apoyar a su propio linaje y una razón de estado, principio sublime e inmaterial, que le aconseja decantarse por la casa de Borbón. Este conflicto tiene también expresión en el mismo carácter timorato y medroso del rey, que contrasta con su majestad. Desde un punto de vista escénico, aparece en ocasiones arrodillado ante su confesor, persiguiéndose otras como una beata, caminando con paso incierto, temeroso de venenos, maleficios y conjuraciones. La culminación de este proceso de humillación visual es el exorcismo con el que se pretendía curar su impotencia. Como preparación, Carlos II cambia sus insignias reales (toisón, espada y daga) por un hábito de penitente y pasa a ser un mero siervo de inquisidores y clérigos.

La dialéctica entre la familia y la sujeción a principios éticos universales es otro aspecto de *Carlos II* presente en la obra posterior de Gil y Zárate, y como tal muestra ecos de la concepción de lo sublime y lo grotesco presente en el famoso prólogo a *Cromwell* de Victor Hugo. Hugo enfatiza lo grotesco como la representación de la dimensión animal del ser humano, que a su vez funcionaría como claroscuro de lo sublime, resaltando la altura y belleza de éste en el trasfondo de la bajeza de aquel<sup>17</sup>. La reacción mixta que produce lo grotesco, su problemática comicidad, viene dada por la intuición de una naturaleza en continuo conflicto entre un principio sublime, trascendente, y un lastre material que frustra y ridiculiza esta aspiración. En el último, desarrollado en el panteón del Escorial, el rey se debate finalmente entre seguir los designios de su linaje y firmar la sucesión austriaca ('de una raza... / el interés mezquino', en palabras del cardenal Portocarrero<sup>18</sup>) o los de la razón, es decir, el principio sublime del patriotismo y el bien común.

El imperativo ético se impone finalmente, aunque no gracias al juicio del monarca sino por la presión ejercida por el cardenal Portocarrero y el confesor Froilán, y el rey firma la sucesión a favor de la casa de Borbón. La victoria francesa no es el resultado del desti-

<sup>17</sup> V. Hugo, *Cromwell. Drame*. (París: A. Dupont, 1828), pp. xi y ss.

<sup>18</sup> Gil y Zárate, *Obras dramáticas*, p. 163.

no providencial de la nación, sino más bien un accidente producto de las fuerzas en conflicto y la incapacidad real. Poco después entra en escena Inés, a punto de ser entregada a la hoguera por brujería, a solicitar el perdón real. Es sólo entonces cuando el monarca reconoce en ella a su hija perdida hace años. Lo que sigue es un reverso de la situación anterior: el rey trata de anteponer su poder para salvar a su hija de la Inquisición, pero Froilán le conmina a obedecer el mandato de Dios (del que la Inquisición sería el interprete), y le recuerda el ejemplo de Abraham e Isaac y Felipe II y el infante Don Carlos: es decir, personajes que antepusieron un imperativo trascendente a las llamadas de la sangre. Por segunda vez, el rey logra anteponer un principio ideal al mandato de sus entrañas; sin embargo, es mucho más una derrota grotesca de la majestad real que un sacrificio sublime en la línea de Abraham. Al igual que la firma a favor de la sucesión francesa, el sacrificio de la hija no es representado como ejemplo de un juicio sublime sino más bien debilidad, cobardía y superstición del monarca. Carlos II traiciona a la Casa de Austria pero también a su pueblo y a su propia hija, y en cierto modo su incapacidad de reinar con autoridad es paralela a su debilidad como padre (aunque el anticlericalismo de la obra enfatiza el papel de la Inquisición en esta perversión de los deberes reales y familiares).

Las obras escritas y representadas a partir de los años 40 se insertan en la búsqueda de un teatro nacional inseparable de la interpretación historicista del presente político. En particular, existe en Gil y Zárate una preocupación por dramatizar las figuras míticas del nacionalismo liberal que ya había canonizado Quintana en su poesía y sus *Vidas de españoles célebres* (1807). Así, *Guzmán el Bueno* trata sobre el conocido episodio histórico de Alonso Pérez de Guzmán, encargado por Sancho IV de la defensa de Tarifa frente a los musulmanes. Durante el cerco de la ciudad, el hijo de Guzmán es hecho prisionero por el enemigo, con el apoyo del infante Don Juan, traidor al rey. Cuando el ejército musulmán se acerca a las murallas de Tarifa con su hijo como rehén, se le presenta al protagonista la elección de entregar la ciudad o ver a su hijo ejecutado. Guzmán, en un gesto de heroísmo que ha pasado a formar parte del imaginario histórico nacionalista, le entrega su propio cuchillo al enemigo para que lleven a cabo el infanticidio, tras lo cual se retira a comer.

El episodio heroico de Guzmán el Bueno, con todas sus reminiscencias bíblicas del sacrificio de Isaac, evoca ciertos paralelismos con el mito de decadencia nacional representado por Carlos II. El tema

del sacrificio en defensa de la patria representa la superación de condicionantes fisiológicos (linaje, familia) en pos del ideal ilustrado del bien común o, si se quiere, de un imperativo ético kantiano. Es un acción heroica en defensa de la colectividad, un sacrificio que trae resonancias de la concepción de lo sublime moral presente en autores como Hugh Blair, y en el caso, español, de Manuel José Quintana<sup>19</sup>. El Guzmán el Bueno de Quintana es el perfecto héroe republicano, representante de los ideales de virtud cívica, abnegación y patriotismo. Su sacrificio produce una admiración ideal, religiosa, paralela al rechazo instintivo que causa la consideración del infanticidio, y que nos permiten esa apreciación fugaz de lo trascendente —la superación de los condicionantes fisiológicos en pos de un ideal— en la que se basa la experiencia de lo sublime:

En un siglo en que la naturaleza degenerada no presenta en Castilla más que barbarie, rapacidad y perfidia, él [Guzmán el Bueno] supo hacerse una gran fortuna a fuerza de hazañas y de servicios, sin desviarse jamás de la senda de la justicia. El espectáculo de sus virtudes, en medio de las costumbres de aquella época tan desastrada, suspende y consuela al espíritu, del mismo modo que la vista de un templo bello y majestuoso que se mantiene en pie cercado de escombros y de ruinas. Su memoria excita entre nosotros un respeto igual al que inspiran los personajes más señalados de la antigüedad: un Scipión por ejemplo, o un Epaminondas; y su nombre, llevando consigo el sello del más acendrado patriotismo, no es pronunciado jamás sino con una especie de veneración religiosa<sup>20</sup>.

La de Quintana será además la versión relativamente oficial durante el siglo XIX, de la cual autores posteriores como Ayguals de Izco o Telesforo de Trueba tomarán sus datos<sup>21</sup>.

En el drama de Gil y Zárate, una primera lectura sugiere que la ambigüedad presente en el sacrificio de *Carlos II* (por un lado el sentido común que le hace firmar la sucesión francesa, y por otro la grotesca cobardía que le convierte en marioneta de la Iglesia) desapa-

<sup>19</sup> José A. Valero ha estudiado esta concepción de lo sublime presente en Quintana en 'Manuel José Quintana y el sublime moral', *Hispanic Review* 71.4, 2003, pp. 585-611.

<sup>20</sup> 'Guzmán el Bueno', en M. J. Quintana *Vidas de españoles célebres* (Madrid: Imprenta Real, 1807) I, pp. 63-4.

<sup>21</sup> Compárese con 'Guzmán, don Alonso Pérez', en W. A. Izco (ed.) *EL panteón universal. Diccionario histórico de vidas interesantes, etc.* III, pp. 77-101; o T. de Trueba y Cossío 'Guzmán the Good', en *The Romance of History. Spain* (Londres: E. Churton, 1834), II, pp. 137-70.

rece en *Guzmán el Bueno* para dar paso a una imagen más monolítica del sacrificio sublime, así como de la centralidad de los principios ideales de patria, virtud y bien común. Sin embargo, existen fisuras en esta concepción de lo sublime que se hacen notables al comparar la obra de Gil y Zárate con aproximaciones literarias anteriores a la figura de Guzmán el Bueno.

*Carlos II el hechizado* es la primera de las versiones modernas del mito histórico de Carlos II, que será recuperado en el siglo XX por autores como Ramón J. Sender en *Carolus Rex* y Francisco Ayala en *Los usurpadores*. *Guzmán el Bueno* representa, por el contrario, la culminación y el cierre de una larga tradición literaria en torno a Alonso Pérez de Guzmán, con tan solo un par de obras posteriores sobre el tema durante el siglo XIX, incluida una parodia<sup>22</sup>.

Tras las primeras noticias del episodio en crónicas como la de Sancho IV, Vélez de Guevara comienza la ficcionalización de Guzmán el Bueno en el siglo XVII con su comedia *Mas vale el rey que la sangre*. La presencia de Guzmán el Bueno en las tablas se hará especialmente intensa a finales del siglo XVIII, con la tragedia homónima de Moratín, *El Cerco de Tarifa* de Candido María Trigueros, un monólogo dramático de Iriarte y una parodia del mismo de manos de Samaniego<sup>23</sup>.

En su estudio sobre la literatura acerca de Guzmán el Bueno durante el siglo XVIII, Francisco Sanchez-Blanco señala cómo los ilustrados exploraron las dimensiones más conflictivas del mito, introduciendo un énfasis en las ideas de prudencia, autonomía de la razón y bien colectivo frente al carácter militarista del Guzmán el Bueno del teatro barroco<sup>24</sup>. Variantes como un hijo adulto que acepta libremente el sacrificio, o un Guzmán el Bueno como el de Iriarte, que se desmaya al arrojar la daga con la que mataran a su hijo, en vez de ir a sentarse a comer con su esposa como dicta la tradición, crean una imagen compleja que será criticada por Quintana por restar efectividad al mito.

El *Guzmán el Bueno* de Gil y Zárate comienza con una escena en la que Guzmán ordena caballero a su hijo en presencia de la madre

<sup>22</sup> A. Pérez de Guzmán, *El Tío Zaracán: parodia de Guzmán el Bueno* (Madrid: S. Omaña, 1850).

<sup>23</sup> I. Millé Jiménez, 'Guzmán el Bueno en la historia y en la literatura', *Revue Hispanique* 174 (1930), págs. 311

<sup>24</sup> 'La sumisión y la disposición al sacrificio supremos no son aceptadas como evidentes, sino que producen una desazón que busca su expresión en el mito' en 'Transformaciones y funciones de un mito nacional: Guzmán el Bueno', en *Revista de Literatura* L 100 (1988), 387-422, p. 244.

de éste, de forma que se enfatiza el carácter adulto y consciente de Don Pedro, que ya no es el indefenso niño que recoge la tradición. La esposa de Guzmán, Doña María, está mucho más presente en ésta que en otras versiones de Guzmán el Bueno, y es uno de los elementos clave para entender la aproximación de Gil y Zárate al mito. Si el protagonista representa una ética guerrera que aspira a lo sublime, Doña María representa unos valores familiares igual de sagrados, aunque privados de la trascendencia de lo sublime.

Tras recibir el espaldarazo que lo hace caballero de manos de su padre, Pedro corre a refugiarse en los brazos de su madre, ante la indignación de Guzmán, dando así representación escénica a los dos polos entre los que se debatirá a lo largo de la obra. Poco después Pedro es apresado en combate, pero sus captores le permiten regresar a Tarifa para proponer a su padre la entrega de la ciudad a cambio de su vida. Esta es una modificación significativa en el mito de Guzmán el Bueno: el hijo ya no es presentado como un rehen indefenso, sino que es un adulto que da su palabra al enemigo de regresar una vez que transmita la oferta de paz a su padre.

Si bien Guzmán acepta la validez de una promesa efectuada bajo el uso libre y autónomo de la razón, tanto la prometida de Pedro como su propia madre tratan de disuadirle. La madre de Pedro apela a su amor filial para hacerle romper la promesa y huir con ella donde el enemigo no lo encuentre. Si al principio ofrece una cierta resistencia basada en la preeminencia del honor sobre los afectos y los lazos de la familia, finalmente decide hacer caso a los ruegos de su madre y no regresar al campo enemigo. Esta momentánea decisión del hijo de quedarse en Tarifa y romper su palabra es una de las transformaciones fundamentales que Gil y Zárate introduce en el mito de Guzmán el Bueno, y que cuestiona sus mismas asociaciones bíblicas con el sacrificio de Isaac. El personaje de Doña María está muchos más elaborado que en aproximaciones anteriores al tema, y se alía con el hijo frente al padre para conseguir su salvación.

Si bien Guzmán entra poco después en escena para separar a madre e hijo, y obligar a Pedro a cumplir su palabra, esta breve rebelión contra la autoridad paterna sugiere una lectura del mito de Abraham e Isaac, del hijo sacrificado por el padre, consciente de sus posibilidades edípicas. Este conato de rebelión frente al padre es rápidamente sofocado, pero introduce una fisura en la identificación de Guzmán con el ideal patriótico sublime, ya que la alianza de madre e hijo es representada con una cierta ambivalencia entre una virtud sentimental loable y la posibilidad de un exceso edípico.

La autoridad del padre es restablecida, y con ella la del principio sublime del honor, pero poco después la madre vuelve a entrar en escena, esta vez seguida del pueblo de Tarifa amotinado, que exige la seguridad de Don Pedro. Las fuerzas representadas por madre e hijo, y su conjunción con las masas, el elemento democrático, son finalmente derrotadas cuando Guzmán pone de relieve la dimensión edípica de la rebelión, al exigirle a su mujer que elija, literalmente, entre el esposo y el hijo:

MARÍA: ¡Desdichada!  
 ¡Cobardes, y habéis cedido!  
 Mas no me lo arrancarán  
 de mi lado... Atrás, impíos,  
 Es mi hijo, mi bien.  
 (Se abraza a Don Pedro y le detiene a pesar de sus esfuerzos para desasirse)  
 PEDRO: Señora...  
 GUZMÁN: Solo una palabra os digo:  
 Libre está el paso: elegid  
 Entre el esposo y el hijo<sup>25</sup>.

En el último acto presenciamos a Guzmán asaltado por sentimientos de culpa en forma de pesadillas y premoniciones sobre el futuro de su hijo. A la manera del *Cromwell* de Victor Hugo, el *Guzmán el Bueno* de Gil y Zárate, a pesar de defender principios sublimes, encarna en el mismo personaje los dos polos enfrentados de lo sublime y lo grotesco. Al igual que el *Guzmán el Bueno* de Iriarte, el protagonista es víctima de pasiones enfrentadas, y tan solo la consideración de la infamia que le acarrearía faltar a su deber le hace superar las dudas que lo atormentan. Gil y Zárate introduce una escena, poco antes de la ejecución del hijo, en la que Guzmán el Bueno expresa, en sueños, su traumática disociación y la imposibilidad de encontrar una solución satisfactoria:

GUZMÁN: No le matéis.  
 MARÍA: ¡Virgen pura!  
 Es Guzmán.  
 GUZMÁN: ¡Ah! ¿No os apiada  
 Su juventud?  
 MARÍA: ¡Cual le turba  
 Horrible sueño!  
 GUZMÁN: ¡Malvados!

<sup>25</sup> Gil y Zárate, *Obras dramáticas*, p. 295.

(Se levanta, pero siempre durmiendo)  
 Verdugo... aparta... sepulta  
 Ese acero en mis entrañas;  
 Mas respeta...  
 MARÍA: Desecha  
 Esa ilusión que te ofusca.  
 GUZMÁN: ¿Qué es lo que pedís, infames?  
 ¿Quereis que al crimen sucumba?  
 ¿Que sea traidor? ¿Que venda  
 Al rey, a la patria? Nunca.  
 A ese precio, no... que muera...  
 Mas, ¡cielos! ¡su sangre! ... Inunda  
 La tierra... ¡Qué horror!... fallezco.  
 MARÍA: ¡Esposo!  
 (Le coge entre sus brazos, y agitándolo fuertemente le des-  
 pierta)<sup>26</sup>

La dialéctica entre distintas fuerzas (lo femenino y lo masculino, la vigilia y el sueño, lo privado y lo público) es tan sustancial como irresoluble a lo largo del drama, y está enraizada en la misma filosofía de la historia que animaba a Gil y Zárate<sup>27</sup>. La obra concluye con la ejecución del hijo en las murallas de la ciudad con el mismo puñal arrojado por Guzmán, y con un alegato patriótico en defensa del honor castellano que no oculta lo problemático de comprender el sacrificio en los términos del sublime moral. No sólo existe una división interior en el propio Guzmán y una serie de fuerzas familiares y populares que se oponen a la muerte de Pedro, sino que además María pone de relieve las motivaciones estéticas del sacrificio:

MARÍA: ¡Qué placer! ¡Qué triunfo  
 Cuando el pueblo os aclame, y con delirio  
 Vuestro nombre inmortal al viento dando,  
 Siembre de flores mil vuestro camino,  
 Esas flores, es cierto, con la sangre  
 Manchadas estarán de un tierno hijo...  
 Pero ¿qué importa...? Un héroe no repara

<sup>26</sup> Gil y Zárate, *Obras dramáticas*, p. 296.

<sup>27</sup> 'Por todas partes existen dos principios contrarios que se libran eterna y cruda guerra, dos fuerzas que, obrando en sentido opuesto, parecen anunciar que no puede existir paz en el universo. ¿Y esto es un mal por ventura? No, señores, al contrario; es el origen de todo bien, de toda felicidad. Sin eso no habría movimiento, no habría vida, no habría armonía y concierto en la naturaleza. Todo estaría muerto, todo sería disolución o confusión eterna', *Introducción a la historia moderna, o examen de los diferentes elementos que han entrado a constituir la civilización de los actuales pueblos europeos* (Madrid: Imprenta de Repullés, 1841), p. 14.

En un poco de sangre... Permitido  
No le es sentir, llorar... ¡Flaqueza! ¿Hay gloria?  
Basta: ya es bello, grande, hasta el delito<sup>28</sup>.

La muerte de Pedro no es expresión de la voluntad popular y atenta contra la virtud familiar, pero los motivos de Guzmán son además ambiguos, tal vez más preocupado por su gloria futura que por la integridad territorial de la nación o el ideal del bien común. La observación de su esposa acerca de las motivaciones egoístas del sacrificio añaden un nuevo nivel de profundidad al dilema de Guzmán: no se trata sólo del conflicto entre la pasión humana y un aspiración sublime, sino que también puede entenderse como el encuentro de dos pasiones igual de humanas, es decir, la del amor filial de un lado y la sed de gloria de otro.

El drama de Gil y Zárate esquiva una valoración monolítica del sacrificio del hijo: Guzmán se ve asediado por una serie de dualidades —su condición de representante del poder real y de padre, los deseos de su esposa y el bien común, la vigilia y el sueño, etc— que ponen de relieve la problemática dimesión humana del personaje y la tensión entre pasiones opuestas que, según el propio Gil y Zárate, servía como fundamento para el disfrute del espectáculo dramático<sup>29</sup>.

Como ha señalado Andrew Ginger en relación al teatro de Asquerino, problemas públicos tales como la independencia de España o las libertades históricas aparecen en el escenario comprometidos por problemas psicológicos individuales<sup>30</sup>. En el caso de Gil y Zárate, las exigencias de una época de conflicto bélico y, desde una óptica historicista extemporánea, crisis de identidad nacional —la lucha contra musulmanes invasores del territorio 'español'— requieren una actitud conciliadora y distanciada de soluciones radicales, en la que la única certeza inamovible es la centralidad de Guzmán como líder frente a los extremos de la dominación extranjera, la sublevación popular, o la transgresión edípica del orden familiar.

<sup>28</sup> Gil y Zárate, *Obras dramáticas*, p. 299.

<sup>29</sup> 'El interés teatral se sostiene principalmente con sensaciones, y estas no existen sino cuando los afectos más íntimos del corazón se exaltan y combaten entre si. Matar a un hijo es un hecho abominable, que solo causa horror; pero si la patria o el honor lo han exigido, hay ya materia para una obra eminentemente dramática', *Manual de Literatura. Parte primera: Principios generales de retórica y poética* (Madrid: Boix, 1842), p. 232.

<sup>30</sup> A. Ginger, '¿Españoles sobre todo? Eusebio Asquerino y la Guerra de Sucesión', en *Hispanic Research Journal* 1, 3 (2000), p. 289



Si Carlos II acaba sacrificando a su hijo por su debilidad como padre y rey, así como por su incapacidad para conciliar las fuerzas históricas en pugna, el sacrificio de Pedro proviene de la intransigencia del representante del poder real en Tarifa, y que proyecta una serie de dudas sobre el sublime patriótico liberal de raigambre republicana. El punto de vista paterno, el materno, e incluso el democrático representado por el pueblo que aparece providencialmente hacia el final para detener la mano de Guzmán, al igual que el ángel del mito bíblico, son considerados válidos, y al igual que en *Carlos II*, la resolución de los conflictos no es providencial sino accidental, ya que son los intereses concretos de los personajes los que producen el desenlace. El concepto de virtud y moral absolutas es puesto en entredicho, se diluye en la acción dramática de unos personajes que actúan según las exigencias de la situación<sup>31</sup>.

Más que una transición de la exaltación romántica a la templanza del nacionalismo moderado, tanto *Carlos II* como *Guzmán el Bueno* responden a una concepción similar del poder real y sus limitaciones. El monarca se encuentra traumáticamente disociado de las obligaciones familiares, en oposición a la concepción carlista del estado como familia, pero también enfrentada al ideal sublime moral de la retórica protoliberal. La solución historicista presenta el sacrificio del padre, no como inspiración patriótica, sino como ejemplo de la resolución accidental de una crisis.

---

<sup>31</sup> Una interpretación parecida es la de Francisco Sánchez-Blanco en su breve pero perspicaz comentario del *Guzmán el Bueno* de Gil y Zárate: 'El pueblo de Tarifa interviene en la acción de una forma determinante: rebelándose contra el poder real representado por el infante traidor, y también se amotina contra Guzmán para impedir que Don Pedro vaya a una muerte segura [...] La opinión popular mantiene un juicio objetivamente válido, pero con una lógica distinta a la que mueve a los atormentados espíritus de los personajes cuyos motivos de envidia, amor u honra explican un comportamiento individual que, desde el punto de vista del sentir común mas ecuaníme, resulta absurdo. La confianza en un orden moral, válido para todos y en todo momento, se resquebraja. Los personajes dudan si la virtud quizás no sea otra cosa que costumbre, prejuicio y convención social. Una sensación de inseguridad acompaña la lucha contra las pasiones naturales. Ineludiblemente surge la esquizofrenia entre el deber y el sentimiento. La obligación de cumplir los pactos contraídos, la responsabilidad de los cargos públicos, son imperativos que nacen de la conciencia moral y, por lo tanto, implican un discurso distinto al de la fama y del honor barrocos, siempre atentos al qué dirán de los otros', 'Transformaciones y funciones de un mito nacional: Guzmán el Bueno', en *Revista de Literatura* L, 100 (1988), pp. 420-1.

OBRAS CITADAS

- Burdiel, I. *Isabel II. No se puede reinar inocentemente*. Madrid: Espasa, 2005.
- Cortada, J. *Historia de España, desde los tiempos más remotos hasta 1839*. Barcelona: Imprenta de A. Brusí, 1841.
- De Cueto, L.A. «Don Antonio Gil y Zárate» en *Autores dramáticos contemporáneos y joyas del teatro español del siglo XIX*. (Tomo II) Madrid: Imprenta de Fortanet, 1882.
- De Ochoa, E. «Don Antonio Gil y Zárate», en *Obras dramáticas de D. Antonio Gil y Zárate*. París: Baudry, 1850.
- Flitter, D. «Carlos II el hechizado» en *Spanish Romantic Literary Theory and Criticism*. Cambridge: Cambridge UP, 1992.
- García Castañeda, S. *Las ideas literarias en España entre 1840 y 1850*. Berkeley: University of California Press, 1971.
- Gies, D. *The Theatre in Nineteenth-Century Spain*. Cambridge: Cambridge UP, 1994.
- Gil y Zárate, A. *Introducción a la historia moderna, o examen de los diferentes elementos que han entrado a constituir la civilización de los actuales pueblos europeos*. Madrid: Imprenta de Repullés, 1841.
- . *Manual de Literatura. Parte primera: Principios generales de retórica y poética*. Madrid: Boix, 1842.
- . *Obras dramáticas*. París: Baudry, 1850.
- . «Teatro antiguo y moderno» en *Revista de Madrid* (tercera época, 112-24), 1841. Reproducido en *Bulletin of Spanish Studies* (26), abril 1930.
- Ginger, A. «¿Españoles sobre todo? Eusebio Asquerino y la Guerra de Sucesión» en *Hispanic Research Journal* I (3), 2000.
- Hugo, V. *Cromwell. Drame*. París: A. Dupont, 1828.
- Millé Jiménez, I. «Guzmán el Bueno en la historia y en la literatura» en *Revue Hispanique* (174), 1930.
- Peers, E. A. *A History of the Romantic Movement in Spain*. (Tomo II) Nueva York: Hafner, 1964.
- Pérez de Guzmán, A. *El Tío Zaratán: parodia de Guzmán el Bueno*. Madrid: S. Omaña, 1850.
- Quintana, M.J. «Guzmán el Bueno» en *Vidas de españoles célebres*. (Tomo I) Madrid: Imprenta Real, 1807.
- Sánchez Blanco, F. «Transformaciones y funciones de un mito nacional: Guzmán el Bueno» en *Revista de Literatura* L (100), 1988.
- Valero, J.A. «Manuel José Quintana y el sublime moral» en *Hispanic Review* (71.4) 2003: pp. 585-611.